

ШКОЛА  
РИСОВАНІЯ, ЖИВОПИСИ  
ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА  
*Искусство для всех*



Подъ редакціей

профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛЬСОВОГО,  
при участіи: Н. Е. РЫНИНА, проф. Д. І. КИПЛИКА, преп. Педагогич. Курсовъ при  
Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, Н. К. ПРОЗОРОВА, Т. И. КАТУРКИНА,  
В. А. ЛЕНИНГАНЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ф. ПЛЕЦЕРА и др.

Т. 6

---

Книгоиздательство „БЛАГО“  
Петроградъ

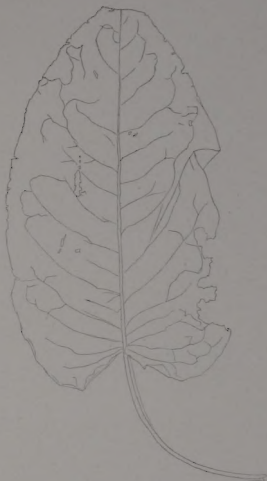


Рис. 26а.

## Оглавление 6-го тома.

Цифры *сверху* страницъ указываютъ нумерацію каждого отдельнаго курса.

Цифры *снизу* страницъ указываютъ общую нумерацію всего тома.

	Стр. (низъ)
Акварель. В. А. Лепишинъ. . . . .	3 — 16
Курсъ орнамента. А. Г. Новиковъ. . . . .	17 — 36
Рисованіе частей человѣческаго тѣла. А. Г. Новиковъ. . . . .	37 — 64
Наброски. Т. И. Батурикинъ. . . . .	65 — 80
Линейная перспектива. Т. И. Батурикинъ. . . . .	81 — 96
Очерки по исторіи живописи. Б. В. Шлецеръ. . . . .	97 — 114

*Приложеніе. Меццотинто-гравюра на отдельномъ листѣ: «ВЕНЕРА и АДОНИСЪ».*  
*Тицианъ.*



Типографіе «Б.ІАГО»  
Петроградъ, Сабининъ пер. 13, с. 1.  
Тел. 626-49



Титианъ.

ВЕНЕРА И АДИОНИСЪ.

«Искусство для школы», Т. VI.

«ослабленіе» и «усиливаніе» тона мы и будемъ пользоваться въ нашемъ курсѣ. Очень часто, вмѣсто «ослабить пятно или общій тонъ», говорить «потушить пятно или тонъ», исходя изъ того, что ярко красочное пятно какъ бы «горитъ» среди другихъ красокъ и резко бросается въ глаза. Иногда, наоборотъ, приходится усилить, вызвать или «зажечь» извѣстное пятно нарочно для того, чтобы работа была больше похожа на натуру. Такъ, напримѣръ, когда желаютъ нарисовать съ натуры горящую лампу или передать игру свѣта на блестящихъ предметахъ, то умышленно кладутъ окружающіе тона нѣсколько слабѣе для того, чтобы рѣзче подчеркнуть свѣтъ лампы или блики на металлическихъ предметахъ. Объ этомъ мы еще поговоримъ дальше, когда будемъ знакомиться съ рисованіемъ акварелью *nature-mort*овъ.

Перейдемъ теперь къ другому упражненію — къ отмыкѣ листа дышаго шавеля (рис. 26а, 26б и 26с), гдѣ сочетаніе красокъ значительно сложнее. Въ немъ мы видите, что одинъ тонъ, густой зеленоватый, въ особенности съ лѣвой стороны отъ центральной жилки, составляетъ какъ бы одно цѣлое съ красновато-темнымъ тономъ, и простираетъ границу, гдѣ кончается одинъ тонъ и начинается другой, не представляется возможнымъ, такъ какъ оба тона непосредственно вытекаютъ одинъ изъ другого. На нашихъ рисункахъ указанъ обычный пріемъ работы акварелью, т. е. прокладка тоновъ постепеннымъ усиливаніемъ. Но незамѣтный переходъ красокъ можетъ быть достигнутъ еще и особымъ способомъ, съ которымъ мы познакомимся подробнѣе. Пріемъ, благодаря которому можно получить сразу сочетаніе красокъ съ незамѣтнымъ переходомъ одного тона въ другой, у художниковъ носитъ названіе «работы по сырому», и заключается онъ въ слѣдующемъ.

Составляютъ сразу тонъ, соответствующій оригиналу, въ данномъ случаѣ зеленоватый, и покрываютъ имъ центральную часть листа. Пока положенный тонъ не высохнетъ, быстро приготавливается темно-красноватый тонъ и накладывается рядомъ съ зеленымъ, частью захватывая этотъ послѣдній, вслѣдствіе чего одна краска сливается на бумагѣ съ другой и даетъ незамѣтный переходъ. Такъ какъ соединенныя такимъ образомъ двѣ краски сближаются другъ съ другомъ только на небольшомъ пространствѣ, то къ краю листа остается уже чистый красноватый тонъ, какъ это видно на нашемъ рисункѣ 26б. Если нужно по оригиналу, чтобы зеленоватые тона были введены кое-гдѣ и по краямъ листа, то опять-таки они вводятся въ еще сырой красный тонъ. На нашемъ рисункѣ показаны бѣлыя пятнышки посрединѣ листа, тамъ, гдѣ онъ прорванъ; въ этихъ мѣстахъ просто оставляется бѣлая незакрашенная бумага.

При работѣ «по сырому» удобнѣе вводить темные тона въ свѣтлые, а не наоборотъ. Вообще же для того, чтобы покрыть извѣстную площадь различными тонами безъ рѣзкихъ границъ перехода, покрываютъ сначала всю эту площадь совершенно чистой водой, а затѣмъ по сырой бумагѣ накладываютъ тона красокъ. Сырая бумага способствуетъ смягченію границъ между отдѣльными тонами.

Въ коллекцію листьевъ для отмычки можно включить также и двѣтныя перья птицъ, которыя по красочнымъ сочетаніямъ бываютъ иногда удивительной красоты, а по способу рисованія ничѣмъ не отличаются отъ листьевъ. Мы рекомендуемъ слѣдовать по возможности большее количество упражненій отмычки листьевъ самыхъ



FIG. 261.

разнообразных формъ и окраски. Эти упражненія дадутъ вамъ возможность овладѣть трудностями акварельной техники, и такимъ образомъ переходъ вашъ къ рисованію акварелью рельефныхъ предметовъ не встрѣтитъ затрудненій.

### РАБОТА АКВАРЕЛЬЮ СЪ НАТУРЫ.

Рисованіе акварелью засушенныхъ листьевъ служить переходомъ къ работѣ съ рельефныхъ предметовъ.

Листья, конечно, тоже до известной степени рельефны, такъ какъ имѣютъ нѣкоторую толщину, но эта толщина такъ незначительна, что не играетъ въ живописи почти никакой роли, и ею можно совершенно пренебречь безъ особаго ущерба для дѣла. Листья плоски. Мы ихъ разсматривали какъ форму опредѣленной поверхности, не имѣющей толщины, и, слѣдовательно, не считались съ освѣщеніемъ, которое необходимо для изображенія рельефныхъ предметовъ. Вы знаете, что на круглыхъ или выпуклыхъ предметахъ, непосредственно освѣщенныхъ солнцемъ или инымъ каемъ-либо свѣтомъ, всегда находится со стороны источника свѣта небольшое пятно, которое освѣщено сильнѣе всего; это — бликъ. Бликъ особенно рѣзко выдѣляется на предметахъ съ блестящей или полированной поверхностью, какъ, напримѣръ: эмалированная посуда, самоваръ, стеклянные или металлическіе предметы и т. д. Если мы будемъ смотрѣть на полированный темно-коричневый кувшинъ, освѣщенный дневнымъ свѣтомъ, то замѣтимъ, что бликъ на немъ находится только со стороны свѣта, между тѣмъ какъ съ противоположной стороны такого блика нѣтъ. Сколько бы мы ни вращали кувшинъ, желая получить бликъ съ тѣневой его стороны, достигнуть этого не удастся, такъ какъ по мѣрѣ вращенія сосуда и бликъ будетъ перемѣщаться съ одного мѣста на другое, оставаясь все время со стороны свѣта. Слѣдовательно, съ этимъ свѣтымъ пятномъ — бликомъ въ живописи нужно очень считаться, такъ какъ онъ указываетъ на рисунокъ, съ какой стороны освѣщенъ предметъ, а соответственно этому располагаются и тѣневые части. Мы знаемъ, что солнце, освѣщая постройки, камни, фигуры людей и пр., придаетъ имъ въ общемъ какъ бы двойную окраску — свѣтлую и темную. Сторона, обращенная къ свѣту, всегда значительно свѣтлѣе противоположной стороны, куда лучи солнца не попадаютъ. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда предметъ со стороны свѣта искусственно выкрашенъ въ темный цвѣтъ, освѣщенная сторона все-таки кажется свѣтлѣе тѣневой, хотя бы эта послѣдняя по окраскѣ значительно уступала освѣщенной части. Такъ, напримѣръ, очень часто освѣщенная яркимъ солнцемъ сѣрая и даже красная крыша дома можетъ казаться свѣтлѣе бѣлой стѣны, находящейся въ тѣни; бликъ на полированномъ темномъ сосудѣ свѣтлѣе бѣлой бумаги въ тѣни; даже черная матерія, будучи освѣщена солнцемъ, значительно темнѣе въ тѣхъ мѣстахъ, куда не проникаютъ лучи солнца. То же самое можно наблюдать и при свѣтѣ менѣе яркомъ, хотя тѣни въ послѣднемъ случаѣ будутъ выражены слабѣе. Тѣни, о которыхъ мы сейчасъ говорили, называются *собственными тѣнями*, т.-е. такими, которыя непосредственно видны на самомъ предметѣ. Кромѣ собственныхъ, есть еще *падающія* отъ предметовъ тѣни. Палка, воткнутая въ

песок, в солнечный день бросить на песок тень в вид темной полоски; отдельно стоящий дом, дерево и всякий другой предмет также бросают тени, форма которой зависит от очертаний предмета. Падающие тени ложатся не на самый предмет, а на ту поверхность, на которой стоит предмет, или на окружающие предметы. Между собственной тенью и освещенной частью предмета, в особенности на круглых телах, находится пространство, куда лучи света попадают лишь отчасти; это слабо освещенное место называется *полутенью*, или *полутонью*. Полутени являются как бы связывающим звеном между светом и тенью. Собственные тени и падающие могут быть ослаблены искусственно, если вблизи твневой стороны поставить другой освещенный предмет. Лучше всего это заметно на гипсовых белых предметах. Если блику вазу осветить с одной стороны, то другая ее сторона будет в тени; но стоит лишь к твневой стороне поднести лист белой бумаги, чтобы тень значительно смягчилась и почти сравнялась с полутенью. То же самое происходит и с цветными предметами. Если к твневой стороне лица поднести ту же белую бумагу, то тень на лице станет значительно слабее, и, кроме того, цвет лица в тени примет фиолетово-сиреневую окраску. Этим свойством ослабления твней очень часто пользуются художники, когда желают придать изображаемому предмету особую легкость. Тень на предмет можно не только ослабить искусственно, но ей можно также придать и железный отблеск, стоит только вместо белой бумаги вставить цветную. Таким же способом можно ослабить или придать железный отблеск не только собственным твням, но и падающим. Итак, вы видите, что окраска предметов в том виде, в каком они представляются нашему глазу, зависит еще во многом и от отражений, падающих от окружающей их обстановки.

Тень, ослабленная лучами, отраженными от других предметов, называется *рефлексы*. Итак, при рисовании с рельефных предметов приходится избирать с *светом*, *бликом*, *собственной тенью*, *падающей тенью*, *полутенью* и *рефлексами*.

Посмотрим теперь, какую роль играют в живописи все эти градации света на предметах. Прежде всего свет, как мы знаем, вообще является причиной цвета, так как в отсутствии света мы совершенно не различаем красок в природе. Как следствие света, является блик на предметах, который, в зависимости от свойств освещенной поверхности, бывает либо блестящим, либо только значительно светлее всех остальных пятен на предмете. Начиная работу красками, вы смотрите прежде всего, с какой стороны модель освещена, и с этой именно стороны ищете наиболее сильно освещенную часть, т.-е. блик. Сейчас же сравниваете блик с собственной тенью предмета, иначе говоря, вы сравниваете два совершенно противоположных по силе красочных пятна: самое светлое и самое темное. После такого сопоставления светлого и темного пятен вы уже гораздо легче определите вид полутени. Не всегда однако, собственная тень будет самым темным пятном на вашем рисунке. Если, напр., поставить белый кубик на фоне черной драпировки, то понятно, что драпировка будет темнее собственной тени кубика. В таком случае за самое темное пятно берется для сравнения не





Plac. 26 c.

собственная тѣнь изображаемаго предмета, а фонъ или вообще самое темное мѣсто изъ той обстановки, которая входитъ въ объектъ вашей работы.

Цвѣтъ блика на блестящихъ поверхностяхъ прежде всего зависитъ отъ источника свѣта, а также и отъ окраски самаго предмета. Если сосудъ съ глянцевитой поверхностью находится въ закрытомъ помѣщеніи, наприимръ, въ комнатѣ, то бликъ въ большинствѣ случаевъ отражаетъ окно, изъ котораго падаетъ свѣтъ. Правда, это изображеніе окна въ бликѣ бываетъ искажено, но все-таки опредѣленно можно уловить его форму и различить даже темныя полосы, пересекающія бликъ и представляющія собой рамы, не пропускающія лучей свѣта. На мѣдинахъ предметахъ тонъ блика имѣетъ нѣсколько холодноватый голубой оттѣнокъ, какъ отраженіе неба. Нужно быть очень внимательнымъ при опредѣленіи свойства блика, его теплаго или холоднаго тона относительно общей гаммы цвѣтовъ данной модели. Сила блика даетъ аккордъ всей работѣ: съ его цвѣтомъ вы непрерывно должны сравнивать всѣ остальные тона. Если вы возьмете бликъ слабѣе, чѣмъ въ натурѣ, то и всѣ остальные краски должны быть взяты соотвѣтственно слабѣе. Въ аквазели, какъ уже было говорено выше, для бликовъ оставляется незакрашенная бѣлая бумага, и, по мѣрѣ хода работы, блику придаются тѣ или иные легкіе цвѣтные оттѣнки. Когда требуется изобразить очень сильный бликъ и передать яркій блескъ и игру свѣта, то полезно бываетъ покрыть сначала мѣсто блика цвѣтомъ полутѣни, а затѣмъ острымъ ножикомъ или специальной стальной скоблilкой счистить совершенно краску и обнажить бѣлую бумагу, соблюдая при этомъ форму блика. Удачно подманивый этимъ способомъ бликъ на разстояніи производитъ полное впечатлѣніе свѣтящагося пятнышка. Однако, этимъ способомъ не слѣдуетъ злоупотреблять, и къ его помощи можно прибѣгать только въ случаѣ крайней необходимости, т.-е. тогда, когда вы случайно закресли бѣлую бумагу на томъ мѣстѣ, гдѣ долженъ быть бликъ. Вообще же нужно стараться передавать блестящія мѣста на предметѣ путемъ удачно подобранныхъ и умѣло положенныхъ красокъ. Мы указываемъ здѣсь общіе приемы работы аквазелью, могущіе облегчить трудъ начинающимъ, зная по опыту, что каждая маломальски удачно исполненная работа даетъ работающему извѣстное удовлетвореніе и благотворно влiяетъ на его дальнѣйшіе успѣхи. Въ большинствѣ же случаевъ всѣ техническіе приемы работы аквазелью вырабатываются постепенно и лично самимъ рисующимъ. Вполнѣ возможно, что, когда вы ошадѣте кистью настолько, что свободно будете справляться съ самыми трудными задачами, вамъ не надо будетъ слѣдовать нашимъ указаніямъ; вы, быть можетъ, найдете другіе приемы, свойственные только вамъ.

Наше указаніе на ярко выраженный бликъ основано на томъ, что послѣдній служить какъ бы единицею мѣры по всей работѣ и даетъ возможность начинающему легче ориентироваться въ опредѣленіи силы другихъ тоновъ. Въ большинствѣ случаевъ, однако, приходится руководствоваться не бликомъ, а вообще самымъ свѣтлымъ пятномъ модели, сравнивая это пятно со всѣми остальными тонами. А для того, чтобы сразу опредѣлить, какое мѣсто модели является самымъ свѣтлымъ, нужно нѣсколько прищурить глаза: относительная яркость тѣневыхъ и свѣтлыхъ частей модели выступаетъ тогда съ большей отчетливостію.

Уже при рисовании из природы карандашом, углем или тушью, вообще «жестко» можно, вы могли убедиться, какое огромное значение имеют правильная передача соотношений этих линий, полутонов и светлых пятен. Рисунки не должны дать впечатления природы, если не соблюдены ее общие отношения линий друг к другу. Самая темная линия должна быть самой темной и во рисунке, самое светлое пятно модели должно быть таким же и во рисунке, промежуточные линии во рисунке должны быть настолько же слабее самой темной линии, насколько они слабее в натуре.

Это правило сохранять свое значение и во живописи. Как вы знаете, один и тот же цвет может иметь различную силу тона (см. напр. рис. 10, 11, 12 и 13). И хотя, естественно, сила тонов, и должна быть соблюдена во рисунке аналогично с натурой. Это, однако, обязательно добавляет начинающие, направляя все свое внимание на то, чтобы верно подобрать цвет краски. Между тем, верно подобрать цвет отдельной краски просто невозможно. *Примечание: старательно подбирала краски, краски были все одинаковой силы, и вот, что стоишь перед абсолютной яркостью неблагодатной природы.*

Если вы предложите написать или усовершенствовать одну и ту же модель, вы получите совершенно разные произведения разными красками. Один будет, приблизительно холодной гаммы цветом, другой — более теплым, у одного получится более светлый подтон, у другого — более темный и т. д. Если вы на каждом из рисунков обозначите карандашом определенное место, выразите его и сравните затем выкрашенные куски, то увидите, что все они окрашены весьма различно.

И если, тем не менее, вы рисунки одинаково правильно и одинаково схожи с моделью, то потому только, что во них одинаково верно и искусно соблюдены взаимные отношения тонов.

Означает ли это, что ни один цвет природы нельзя рассмотреть отдельно, что если бы он окруженными тонами, и подобно все время изменяли краски модели между собою.

Рисунки красками подобны музыкальной мелодии, где каждая отдельная нота сама по себе ничего не выражает и только в определенной связи с другими нотами производит должное впечатление. Вы можете сыграть эту мелодию в более низком, тонком или в более высоком, — она останется все-таки все той же мелодией. Но если вы нарушите данное соотношение составляющих ее нот, как все очарование ее разлетится, и самая мелодия перестанет существовать.

То же и с красками. Вы можете выбрать ту или иную красочную гамму, это — дело вашего вкуса или особенности вашего глаза, но взаимные отношения тонов должны быть соблюдены непременно, иначе ваши рисунки не будут производить единого, гармоничного и правильного впечатления. Краска, положенная на картину без согласования ее с другими тонами, вызывает такое же ощущение несвязности, как неадекватная струна во музыкальном инструменте или фальшивая нота во мелодии.

Вот, почему нельзя подбирать по отдельности отдельные краски, но нужно каждую из них соотносить по силе тона со всеми остальными, не включая и фона рисунка.



Fig. 27.

## НАТИУРМОРТЫ (NATURE MORTE).

*Мёртвый судок и эмалированная кастрюлька.*

Первый шаг при работе с натуры должен быть предмет, имеющий определённый объём и структурный рисунок. В нашем случае для начальной работы мы применим предмет, рисунок которого акварелью с предметом домашнего обихода — мёртвого судка и эмалированной синей кастрюльки (рис. 27). Оба эти судка имеют гладкую блестящую поверхность и, следовательно, ясно выраженный блик, который на жёлтом судке имеет видовой жёлтоватый оттенок, а на кастрюле совершенно белый цвет, т. е. белый блонд бумаги. Все это находится в связи с объективной формой, формой на верхней части и темноватой — на нижней. Кроме того, мы видим определённо обозначенную собственную тень на предметах, падающую тень и полутона. И на судке, и на кастрюле должны также и рефлексы. Процесс работы лишь уже понятен. Рисуем карандашом контуры и прокладываем лёгким тоном, фон, жёлтой краской — жёлтый, — судок и синей — эмалированную кастрюлю. На судке и на кастрюле оставляете блики незакрашенными, в первом случае — в виде длинной вертикальной полосы и белого пятнышка на крышке, а во втором — судка — в виде длинной горизонтальной блонд полосы. Затем, постепенно, шаг за шагом, подбирая цвета с натуры и указывая их, мы прокладываем собственную тень, падающую и рефлексы, шаг за шагом, относительно силой. На судке, как видите, отражается синяя кастрюля следовательно, в жёлтые тона должны быть внесены синие. Должно кастрюля имеет, фоновый оттенок, а рефлексы, падающий от судка, отливается от собственной тёмной блонд, следовательно, как бы небрежно, белые блики, но всё же, в значительной мере, подчеркнуть рельефности изображаемых предметов. Не желая слишком широко разграничивать между собой краски, отбросьте определённо в, следовательно, части, а в, фон, и полутона, отбросьте больше, ходите одна в другую. Поэтому не следует, особенно смущаться, если в, тёмных частях вы случайно покроете краской большее пространство, чем предполагалось. Акварель будет гораздо лучше, и, следовательно, если работа будет, понижена как бы некоторой небрежностью.

Наоборот, если всё будет, тщательно покрашено и приложено, то работа получится скучная, или, как говорят художники, замурованная. Не обязательно для первоначальной работы акварелью вы должны брать то, что нами указано — вы можете взять в качестве модели и другие предметы обихода, но только строго по формам и с ясно выраженной окраской. Если первая работа с простейшей модели вы не удовлетворите, берите новую натуру такого же характера. Переходите к более сложным моделям, не останавливаясь, желаемого результата в процессе, не следует, так как это не принесёт существенной пользы. Живопись требует упорной и настойчивой работы.

Рис. 256

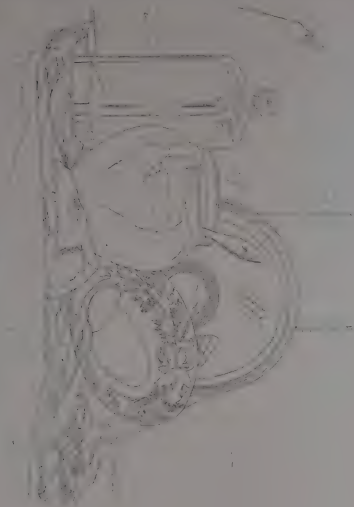




Fig. 28b.

Кувалда, лопатка, перомы, чашка, шарик, ложка, терка, ложка, кусок черной лады и полотенце (рис. 28а, 28б и 28с).

Принимая еще один пример, найдем, что, будучи сложным, по существу, из тех же предметов, отсюда, здесь, как и в первом случае, чрезвычайно просто, так как все дано в виде определенных и легко различимых сложившихся лишь форма рисунка.

Прищурив глаза, трудно увидеть, что самыми слабыми местами на этой группировке тарелки, в некоторой части поддона и блики на бутылке. Эти слабые места на нечетких объектах, а все остальное покрывается детскими тонами, примериваясь, даже при начальной прокладке, приблизительных тонов: рис. 28бс. Надо, впрочем, заметить, что на нашем рисунке 28б показана не только совершенно слабые тона, но и некоторые из самых и более темных, что уже существуют вторичной прокладкой красок. Из этой работы должны проводиться по общепринятым принципам: от общего к деталям. Если натурмерз постепенно приобретает свои натуральные контур и рельефность. Следовательно, от нашей работы можно получить такое впечатление, словно рисуемые нами предметы мало нормально существуют в окружающем пространстве и отделились от булавки. Так бывает в туманной тьме, когда мы приближаемся к группировке или портрету: мы ничего еще не сразу, но все же наблюдаем, а сначала вырисовываются предельно один силуэт, детали очертаний и краски становятся все полнее и полнее, пока не достигнуты, наконец, полной определенности. Таким образом, полная ясность натурмерз в мыслях, например, сначала написать и совершенно закончить бутылку, потом перейти к мыль и т. д. Нужно писать *свои* модели одновременно, постепенно увеличивая тона и переходы от одного предмета к другому, чтобы достичь своего восприятия к первому. Этой простейшей идеей еще и много оптического основания. Наше зрение устроено таким образом, что оно легче определяет настоящий тон предмета, если вы быстро переведите взгляд с одного цвета на другой. Вот почему художники, когда пишут свои картины, не непременно смотреть на всю площадь, покрываемую красками, а не на то много из картин, которые пишутся в данный момент. Показывая профессору Академии Художеств Н. Ф. Пондлинский, представляющий импрессионистическое направление, делая пометки, необходимые им для, к виду общего отношения тонов, из своей работы красками, часто говорил своим ученикам, когда пишете голову, то смотрите на ноги, а когда пишете ноги, то смотрите на голову. Из этой, несколько парадоксальной фразы содержится совершенно правильный смысл. Действительно, только лишь в виду общей гаммы красок, можно приблизиться к натуре и придать своей работе художественную цельность.

Таким образом, идеология не является ни самоцелью, ни средством, а лишь средством познания истины. Идеология должна быть ограничена, а не уничтожена. Идеология должна быть ограничена, а не уничтожена. Идеология должна быть ограничена, а не уничтожена.

Цель живого, человека, не обходиться, это конечная цель искусства, есть, рабочее познание природы; но для того, чтобы уметь, самому, создавать художественные образы, необходимо учиться у природы, изучать природу и минимально приспосабливаться к ней. Природа — лучший из всех учителей рисования. Ни одного из величайших мастеров искусства не минимально школы изучения природы: Фидий, Микеланджело, Рафаэль.



Рафаэлю, Леонардо да Винчи, Рембранту. И в эти времена эту серьезную школу, которую мы называем школой графической и красочной грамоты. Против эту элементарную школу грамоты, художники, как мы знаем, у природы форму и даже школу цвета произведения, но все это проходит через горнило его собственного жеста, и в результате чего мы видим художественное произведение, а не фотографию. Все лишнее, все лишнее отпадает само собой, распадаются все горнило, и перед нами является образ, из которого выражена душа автора.

Поэтому оставим пока на время вопросы о творчестве и будем по усилению именно копировать натуру, помня, что, пока вы не почувствуете себя достаточно сильными, вы просто копируете природу, не работая и не поджигая отдаленно от себя ни на одну нота. Но когда этим путем вы себя переработаете, то, что вы взяли из природы, пропитается со временем само собой, а когда это время наступит, — вы почувствуете себя.

*В. Левицкий.*

*(Продолжение следует).*





Pier. 286.

# КУРСЪ ОРНАМЕНТА.

А. Г. Павликовъ.

(Окончаніе).

## РИСУНКИ 73 и 74. ПОЛУКАНИТЕЛЬ РОМАНСКАГО СТИЛЯ.

Романскій стиль напоминаетъ готическій, но отличается тяжеловѣсностью и округлостью своихъ формъ.

Начинать рисованіе слѣдуетъ съ опредѣленія общей формы модели, затѣмъ — съ крупныхъ частей. Крайнія точки слѣдуетъ сравнивать съ вертикальными и горизонтальными линиями, соблюдая правила перспективы. Приступая къ рисованію подробностей, слѣдуетъ обращать вниманіе на характеръ всей модели и отдѣльных ея частей.



Рис. 73.



Рис. 74.

## РИСУНКИ 75 и 76. ГОТИЧЕСКАЯ КАПИТЕЛЬ.

Начинайте рисунокъ съ опредѣленія общей формы капители: наметьте углы ея, нижнюю часть и лѣтвицу, когда въ общихъ чертахъ рисунокъ будетъ установленъ, переходите къ рисованію мелкихъ частей и украшеній, сравнивая ихъ все время съ общей формой и складывая мелкія части съ болѣе крупными и съ общей формой. Когда контуры закончены, приступайте къ передачѣ свѣта и тѣней.

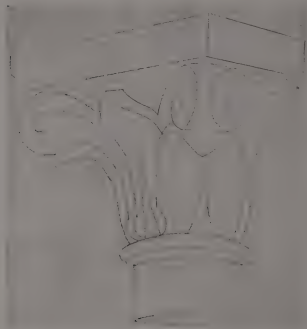


Рис. 75.



Рис. 76.

**РИСУНКИ 77 и 78. ДЕКОРАТИВНЫЙ ОРНАМЕНТЪ, У КОТОРОГО ВСТРѢЧАЮТСЯ НЕ ТОЛЬКО ЭЛЕМЕНТЫ РАСТИТЕЛЬНОГО, НО И ЖИВОТНАГО ЦАРСТВА.**

Въ подлинности рисованія ничего новаго не прибавляется: ходъ рисунка остается тотъ же, что и въ предыдущихъ орнаментахъ; слѣдуетъ стремиться передавать въ рисунокъ характеръ орнамента, такъ какъ въ послѣдующемъ рисованіи характеръ этотъ будетъ имѣть большое значеніе.



Рис. 77.

**РИСУНКИ 79, 80 и 81. ГОЛОВА ЛЬВА ВЪ СОЧЕТАНІИ СЪ ОРНАМЕНТОМЪ.**

Этотъ декоративный орнаментъ встрѣчается главнымъ образомъ какъ украшеніе въ архитектурѣ и въ прикладномъ искусствѣ.

Рисунокъ начинаете съ опредѣленія отношеній общей формы и съ раздѣленія его на бумажъ. Набрасываете, слѣдя за отношеніями большихъ частей, форму головы льва и поворотъ, въ которомъ находится она по отношенію къ зрителю; все это надо устанавливать въ общихъ чертахъ.

Обращайте вниманіе при этомъ на взаимное расположеніе двухъ линій: линій глазъ льва и линій, идущей отъ конца носа до уха (рис. 79). По отношенію къ этимъ линіямъ и должна быть расположена глазъ, носъ, ротъ и прочія части головы. Сначала опредѣляете величину рта и глазъ, сравнительно съ величиной всей головы, находите форму и раздѣлите промежутковъ между ними, а также устанавливаете размѣры окружающаго орнамента. Рисуите одновременно лѣвую и правую стороны орнамента, сравнивая его формы съ вертикальной и горизонтальной линіями: отъ

FIG. 78.

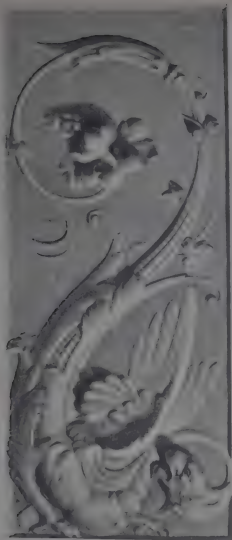






Рис. 79.

конца носа вертикальные перпендикуляры вверх и рассмотрите те углы, которые образуются между этими перпендикуляром и лбом, или наклонной линией, идущей через рот и кончик носа. Лично же глаза сравнивайте с горизонтальной линией, в прямом положении ориамента линия глаз совпадает с горизонтальной линией, во всех остальных — она представляет собой больше или менее выпуклую дугу. Такими путями устанавливаете рисунок, в общих чертах и сравниваете друг с другом, не крупная его часть дается, постепенно переходите к подробностям, перечная те характерные черты, которые вы усматриваете в модели.

В виду сложности ориамента, лучше рисовать его предварительно углем, который впоследствии легко сбить лощенкой с бумаги, не портя ее.

Переходя к губам, начинайте сначала с самых темных и постепенно переходите к более светлым. Забудьте, что не все губы имеют одинаковую форму: простей их, зависить от того, насколько велик рот человека и как он расположен. Чтобы закончить рисунок итальянским карандашом, обведите линии углей и пририсовывайте постепенно к губам в той же последовательности, как и раньше, т. е. начиная с самого темного пятна и переходя к светлым. Кроме рельефности и формы ориамента, надо стремиться передать также и характер его. Первое состоит

Рис. 216

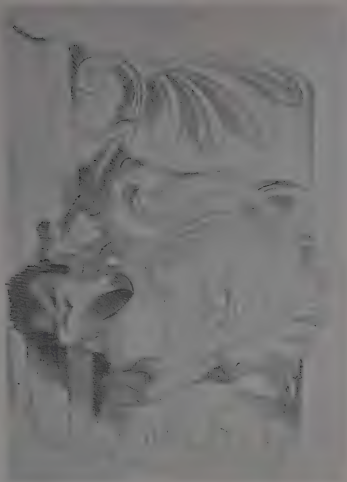




Рис. 81.

правильным отношением линий и полутонов, последнее же — правильностью формы всего рисунка и его частей.

А так как вы и начинаете свой рисунок с определения формы орнамента и его частей, то, значит, характер модели должен быть уловлен и выражен уже в первоначальном наброске. Напротив, полная рельефность может быть достигнута только тогда, когда продолжены главные линии и полутоны, т. е. в законченном рисунке. Вы этого легко убедитесь, рассматривая сопоставленные здесь три рисунка, показывающие последовательный ход рисования.

#### РИСУНКИ 82 и 83. ОРНАМЕНТЪ, СОСТОЯЩІЙ ИЗЪ ГОЛОВЫ ЖИВОТНАГО, ЗАКЛЮЧЕННОЙ ВЪ СПИРАЛЬНУЮ ВѢТКУ.

Начиная прямыми черточками отношение между крайними точками спирали и крайними точками головы животного. Набрасываете, какъ показано на рисункѣ 82-мъ, общую форму головы животного вместе со всеми остальнымъ орнаментомъ, строго соблюдая за направлениями парныхъ линий головы 1—2, 3—4; линии эти надо сравнивать съ вертикальными и горизонтальными линиями, мысленно проводимыми на модели. Потомъ переходите отъ общаго къ подробностямъ рисунка. Начиная величину и мѣсто глазъ, рта и крупинокъ завитковъ орнамента, точно устанавливая ихъ форму и расположение по отношенію другъ къ другу. При этомъ надо обращать вниманіе также и на форму промежутковъ между ними.

Когда, такимъ образомъ, орнаментъ будетъ оконченъ въ контурѣ, можете постепенно перейти къ штриховкѣ всего доступнаго глазу подробностей модели и къ передачѣ свѣта и тѣни, доводя рисунокъ до такой законченности, какъ показано на рис. 83-мъ.

#### РИСУНКИ 84 и 85. ДЕКОРАТИВНЫЙ ОРНАМЕНТЪ СЪ ГОЛОВОЮ ЖИВОТНАГО.

Этотъ орнаментъ часто встрѣчается въ видѣ украшенія на различныхъ постройкахъ: его можно видѣть также у фонтановъ, гдѣ онъ обрамляетъ обыкновенно то отверстие, изъ котораго выливается струя воды.

Состоитъ онъ изъ завитковъ и лининокъ; средина же его представляетъ собой стилизованную маску животного. Ходъ рисованія этого орнамента слѣдуетъ тому же порядку, какому мы обычно придерживались до сихъ поръ. Определите отношенія модели и разбейте ихъ на бумагѣ. Общую форму набросайте прямыми линиями, какъ показано на рисункѣ 84-мъ. Затѣмъ переходите отъ общаго къ болѣе важнымъ частямъ орнамента. Начиная величину и форму носа, рта, глазъ, мѣсто ихъ по отношенію къ первому спиральному завитку орнамента; слѣдите также за расстояніемъ между глазами и переносицей.

Когда всѣ крупныя части будутъ въ общихъ чертахъ нарисованы, переходите къ болѣе мелкимъ частямъ модели. Рисуйте одновременно правую и лѣвую стороны

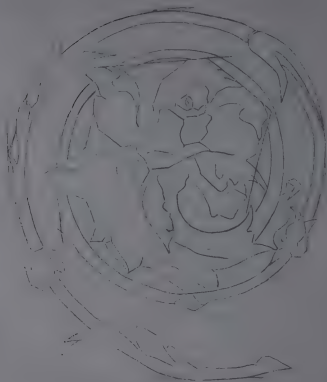


Рис. 82.

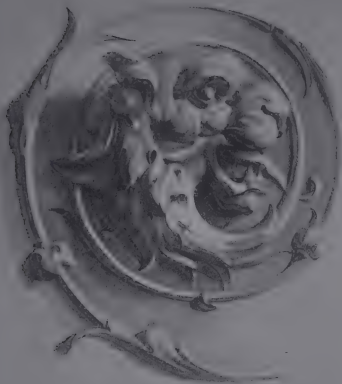


Рис. 83.



Рис. 84.

модели. Наконец, приступите къ передачѣ свѣта и тѣни, начиная, конечно, всегда съ легкой земной тѣни и постепенно переходя къ свѣтлымъ и полутонамъ.

Рисунокъ можно изобразить углемъ, итальянскимъ карандашомъ или сангиномъ. Слѣдите за характеромъ модели и выраженіемъ маски животного и старайтесь передать ихъ.

Относительно величины рисунка, замѣйте слѣдующее.



Рис. 85.



При рисованіи съ натуры не слѣдуетъ дѣлать рисунки больше натуральной величины. Опытъ показываетъ, что такая задача очень трудна, и рисунки, исполненные крупнѣе натуральной величины модели, производятъ обыкновенно неяркое впечатлѣніе.

Лучше постараться рисовать въ натуральную величину или менѣе ея. Считайтесь также съ тѣмъ, что чѣмъ дальше выходящая модель отъ вѣзета, тѣмъ чѣмъ дальше рисующій находится отъ модели, тѣмъ менѣе видны ему подробности ея; поэтому никогда не задавайтесь цѣлью передать тѣ мелкія части модели, которая имѣются въ натурѣ, но не видны съ вѣзета мѣста. Нужно рисовать лишь то, что видно, и передавать модель съ такою полнотою и отчетливостію, съ какими она представляется на данномъ разстояніи.

Это относится къ рисованію всего курса.

### МАСКАРОНЫ.

Чтобы закончить курсъ орнамента, скажемъ нѣсколько словъ о рисованіи такъ называемыхъ «маскароновъ».

Маскаронами \*) называются особые декоративные орнаменты, представляющіе собой комбинацію человѣческаго лица, и стилизованныхъ листьевъ, завитковъ и прочихъ украшеній. Человѣческія лица, входящія въ составъ маскароновъ, носятъ обыкновенно нѣсколько карикатурный характеръ, или вообще представляютъ болѣе или менѣе значительныя удавленія отъ натуры. Маскароны служили для украшенія дворцовъ, виллъ, арокъ, отверстій фонтанскихъ трубъ и т. д.; въ особенности обычно декорировали ими фасады дворцовъ и богатыхъ домовъ въ XVII и XVIII ст.

### РИСУНКИ 86 и 87. МАСКАРОНЪ.

На данной модели появляются элементы человѣческаго лица, хотя и въ нѣсколько неважномъ видѣ; однако болѣе напоминающіе орнаментъ, чѣмъ похожи формы на уши животныхъ, лицо хотя и напоминаетъ человѣческую форму, но болѣе карикатурно и не совпадаетъ съ дифференціями пропорціями человѣческаго лица. Эту модель, какъ декоративное украшеніе, можно вѣрнѣе въ приладномъ искусствѣ. Она весьма удобна для перехода отъ орнамента къ лицу человека, такъ какъ красивое и правильное лицо гораздо труднѣе исполнить, чѣмъ карикатурное. Рисовать начинаютъ съ опредѣленія общихъ пропорцій модели. Надо рѣшить, какую часть ней выдѣлитъ голову составляющую по вертикальному направленію голову, добъ то перенося, послѣ отъ переноса до кончика, наконецъ, нижнія части лица — отъ конца носа до нижней губы и отъ нижней губы до конца подбородка. Намѣчаете границы всѣхъ этихъ частей лица рядомъ горизонтальныхъ линій, проведенныхъ на такихъ

\*) Слово маскаронъ, итальянскаго происхожденія означаетъ въ переводѣ — большая маска.

расстояния друг от друга, какие вы найдете из натуре; затем рисуете вертикальную линию, которая должна пройти через переносы и середину нижней губы. Одновременно с проведением упомянутых линий набрасываете общую форму

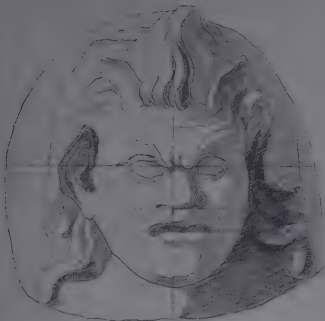
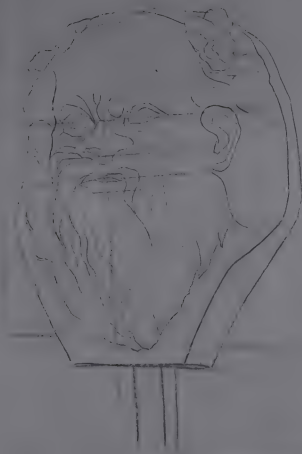


Рис. №6.

[illegible]

Page 87.

крупных частей и до промежутками между ними. Первоначальный набросок лица маскарини рекомендуется делать прямыми, определенными линиями (рис. 36). Когда все части модели в общих чертах будут установлены в отношении к



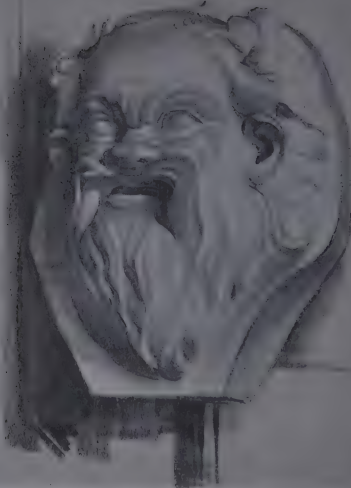


Fig. 89.

и связаны между собою, вы перейдете по обыкновенно къ постепенной передаче гнѣи. Не слѣдуетъ при этомъ вырисовывать модель отдельными кусками, напримеръ, нарисовать и закончить сначала глаза, затѣмъ пририсовать къ нему носъ, потомъ перейти къ другому глазу и т. д.

Должно рисовать одновременно всю маску и отъ общаго, постепенно къ подробностямъ такимъ образомъ, чтобы весь рисунокъ какъ бы показывалъ постепенно изъ тумана и становился все яснѣе и отчетливѣе. Самое трудное въ рисованіи это верно построить и нарисовать модель къ общимъ чертамъ, удачное же выясненіе мелкихъ подробностей зависитъ только отъ времени и терпѣнія. Такія модели можно рисовать однимъ угломъ съ прибавленіемъ косякъ прессованнаго угла.

#### РИСУНКИ 88 и 89. ГОЛОВА МАСКАРОНА.

Хоть рисованіе этого маскарона такой же, какъ и въ предыдущемъ примѣрѣ. Обозначаютъ вертикальными и горизонтальными линіями дѣленіе лица, намѣчаютъ величину наиболѣе крупныхъ и характерныхъ частей и набрасываютъ общую форму маски (рис. 88). Затѣмъ переходятъ къ гнѣямъ и, постепенно идя отъ общаго къ частностямъ, доводятъ рисунокъ до полной завершенности. Слѣдуетъ по обыкновенію за характеромъ модели и стараться передать ея выраженіе.

Формы лица данной модели уже болѣе приближаются къ обыкновенному человеческому обилку, чѣмъ предыдущій маскаронъ. Можно встрѣтить такой типъ и въ натурѣ.



# РИСОВАНИЕ ЧАСТЕЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКАГО ТѢЛА

ВЪ СВЯЗИ СЪ ЭЛЕМЕНТАРНЫМИ СВѢДѢНІЯМИ ПО АНАТОМИИ.

## Общія замѣчанія.

Приступая къ рисованію частей человѣческаго тѣла, на первыхъ порахъ удобнѣе пользоваться гипсовыми моделями, такъ какъ воспроизведеніе ихъ значительно проще, нежели рисованіе съ живой натурой: ихъ легче устанавливать въ желаемомъ положеніи, они «не устаютъ» позировать и сохраняютъ полную неподвижность въ теченіе неограниченнаго времени, наконецъ, глины и подлунна выступаютъ на гипсѣ съ болѣею отчетливостію и опредѣленностію, чѣмъ на живомъ человѣческомъ тѣлѣ. Однако, при невозможности достать гипсовые слѣпки можно и прямо обратиться къ живой натурѣ: задача нѣсколько усложнится, но суть дѣла отъ этого не измѣнится.

Рисуя части человѣческаго тѣла съ гипса или прямо съ натуры, надо всегда стараться давать себѣ отчетъ въ анатомическомъ происхожденіи тѣхъ неровностей, выступовъ или впадинъ, какіе замѣчаетъ глазъ на модели. Всѣ эти наружныя формы не случайны, а обусловлены внутреннимъ строеніемъ организма, расположеніемъ костей и мышцъ. Слѣдовательно, съ присутствіемъ ихъ подъ кожей надо всегда считаться и уделять ему должное вниманіе.

Большую пользу въ смыслѣ усвоенія характера отдельныхъ частей человѣческаго тѣла можетъ принести предварительное изученіе рисуемой модели. Поэтому, прежде чѣмъ приступить къ рисованію части тѣла, положимъ, ноги или руки, мы предварительна должны основательно познакомиться съ костнымъ составомъ данной части тѣла, затѣмъ съ мышечнымъ покровомъ и, наконецъ, съ тѣмъ видомъ кожи, который она имѣетъ въ натурѣ, т.-е. съ поверхностнымъ слоемъ кожи. Въ такомъ порядкѣ мы и будемъ излагать данный курсъ: сначала будутъ даваться анатомическія свѣдѣнія о той или иной части человѣческаго тѣла, а затѣмъ указанія относительно рисованія ея.

Положеніе моделей слѣдуетъ по возможности разнообразить, чтобы изучить ихъ съ разныхъ сторонъ и съ разныхъ точекъ зрѣнія.

Въ высшей степенн полезно и даже необходимо повторять сдѣланный рисунокъ по памяти. Развитіе зрительной памяти имѣетъ огромное значеніе: бываетъ множество

моделей, которая почему-либо некая зарисовать съ натуры, и которая можно, следовательно, воспринимать только при наличности художественной памяти. Нечего и говорить, что при композиции картин, или рисунков также приходится обращаться главным образом къ усугубляемъ памяти художникъ не можетъ вѣчно ограничиваться простыми копированіемъ натуры, между тѣмъ самостоятельное творчество немедленно бѣда развитой зрительной памяти. Въ особенности, конечно, это относится къ рисованію человѣческой фигуры и ея частей, гдѣ законѣмѣрности формъ не допускается такихъ отклоненій отъ натуры, какія возможны, напр., при рисованіи каменной, облаковъ, деревьевъ и т. п.

Материалами для рисованія поврѣжнему будутъ служить намъ карандашъ, уголь и сангина. Наиболее обыкновенный приемъ состоитъ въ примененіи угля для первоначальнаго наброска и итальянскаго карандаша — для окончательной отѣлки рисунка.

## Н о г а.

### АНАТОМИЧЕСКІЯ СВѢДѢНІЯ.

Вѣшнія формы человѣческаго тѣла обуславливаются, какъ сказано, внутреннимъ строеніемъ, т. е. величиной, формой и взаимнымъ расположеніемъ костей и прикрѣпленныхъ къ нимъ мускуловъ. Кости, какъ извѣстно, служатъ той опорой, тѣмъ «стропильнымъ», на которыхъ держится весь организмъ. Назначеніе же мускуловъ или мышцъ состоитъ главнымъ образомъ въ томъ, чтобы приводить кости въ движеніе. Они выполняютъ это свое назначеніе благодаря своей способности сокращаться. Сущность дѣйствія, производимаго мускулами, заключается въ слѣдующемъ: представьте себѣ двѣ соприкасающіяся кости; представьте себѣ также мускулъ, прикрѣпленный однимъ концомъ къ первой кости, а другимъ — ко второй. Что произойдетъ, если этотъ мускулъ начнетъ теперь сокращаться? Нетрудно понять, что кости придутъ въ движеніе и измѣнятъ взаимное свое расположеніе.

Мускулы при сокращеніи измѣняютъ свою форму: достаточно, напр., согнуть руку, чтобы мускулы на плечѣ изогнулись и приобрѣли выпуклую шаровидную форму. Отсюда ясно, какое значеніе имѣютъ анатомическія свѣдѣнія для художника: при рисованіи съ натуры они помогаютъ ему разбираться въ тѣхъ формахъ, которыя онъ видитъ, и осмысливать ихъ, при рисованіи же на память или при композиціи они даютъ ему возможность представлявать тѣ формы, которыя должно принимать тѣло въ данномъ положеніи.

Поэтому, прежде чѣмъ приступить къ рисованію частей человѣческаго тѣла, рассмотримъ входящее въ нихъ составъ кости и мускулы. Для того, чтобы лучше ознакомиться съ ихъ формой и взаимнымъ расположеніемъ, слѣдуетъ не ограничиваться только просмотромъ даннаго курса, но непременно *самому* прорисовать тѣ кости и мышцы, о которыхъ будетъ идти рѣчь, и притомъ по возможности съ



натуры. Достать анатомические препараты и модели, конечно, не всегда легко, но все-таки можно, так как они имеются обыкновенно в библиотеках учебных заведений. Тем же из наших читателей, у которых совершенно не имеется такой возможности, мы можем посоветовать только рисовать пообщенные рисунки.



Рис. I. (Бедренная кость, вид спереди)



Рис. II. (Бедренная кость, вид сбоку)

рисунки, повторять их по памяти, а также закоминать попутно названия костей и мускулов и их назначение.

Начнем с костей ноги. Нога разделяется на три части: бедро (от таз до колена), голень (от колена до ступни) и ступня. Основой бедра является *бедренная*

кости, изображенной на рисунках I и II, — черепи «П» и «А» (рис. I). Самая большая часть кости кости. Киреши она несколько загнуты, а задняя — прямая. Киреши тоже, сама кость заостряется, образуя торец — так, называемую шероховатую — линию. Для перемещения линии дается заднюю поверхность на две половины — заднюю наружную и заднюю внутреннюю поверхности. На верхнем конце ее на видне шаровидный отросток, называемый головкой и отмеченный на рисунках I цифрой 1. Посредством этой головки бедренная кость соединяется с тазом, где имеется соответствующее полукруглое углубление, так называемая передняя впадина. Рядом с головкой на видне другой бугорок, который называется большим вертелом и служит местом прикрепления целого ряда мышц (рис. I, 2 и II, 2). Для той же цели, т.е. для прикрепления мышц, служат и малый вертел, обозначенный цифрами 7 (на рис. I) и 5 (на рис. II). Концы бедренной кости сильно расширяются и образуют два возвышения, называемые мыщелками, наружным и внутренним, посредством которых бедро соединяется с костями голени. На рис. I они обозначены цифрами 4 (наружн.) и 5 (внутр.), а на рис. II — цифрами 8 (наружн.) и 9 (внутр.). Между мыщелками находится углубление, называемое гладкой суставной впадиной; к ней идет коллатеральная связка (рис. I, 8), прикрепляющая спереди соединение бедра с голенью. Шаровидное соединение бедренной кости с тазом позволяет ей двигаться в различных направлениях — вперед, назад, влево и вправо. Не таково соединение ее с голенью: в этом суставе возможно только сгибание и разгибание.

На наших рисунках отмечены цифрами следующие элементы бедренной кости. На рис. I: 1 — головка бедренной кости; 2 — большой вертел; 3 — межвертельная линия; 4 — наружный мыщелок; 5 — внутренний мыщелок; 6 — наружный надмыщелок; 7 — малый вертел.

На рис. II: 1 — подвертельная ямка; 2 — большой вертел; 3 — шейка; 4 — межвертельный гребешок; 5 — малый вертел; 6 — наружный надмыщелок; 7 — внутренний надмыщелок; 8 — наружный мыщелок; 9 — внутренний мыщелок.

Рассмотрим теперь *кости ноги*. Тут три: большая берцовая, малая берцовая и коленная косточка (рис. III, IV и V).

*Большая берцовая кость* лежит на внутренней стороне голени, между коленным и ступнем. Вышеу она толще и имеет треугольное очертание, внизу — уже и круглое. Средняя часть ее имеет три грани, или поверхности: две передних (наружную и внутреннюю) и одну заднюю. На передней внутренней поверхности сверху прикрепляются мышцы голени, средняя же и нижняя части этой поверхности покрыты одною кожей и часто бывают голенными. К передней наружной поверхности прикрепляются мышцы, разгибающие пальцы; к задней же поверхности — мышцы, сгибающие пальцы. Верхний толстый конец кости имеет по бокам подмышечки, называемые мыщелками (наружным и внутренним), и две суставные поверхности, соединяющиеся с нижним концом бедра. На наружном мыщелке, несколько позади, находится суставная поверхность, соединяющаяся с головкою малой берцовой кости.

На нижнем конце имеется суставная выемка для соединения с костью ступни; здесь же, с внутренней стороны можно заметить продолговатый отросток, или внутреннюю лодыжку, а с наружной — выемку для малой берцовой кости.

Въ эти части видны на нашихъ рисункахъ III-мъ и IV-мъ.

Рассмотримъ теперь *малую берцовую кость*. Эта кость лежитъ на наружной поверхности голени. Она тоже имеетъ три поверхности: двѣ переднихъ (наружную



Рис. III.



Рис. IV.



Рис. V.

(Кости голени, видъ спереди, слева и сбоку).

и заднюю и одну латеральную. Въ нѣмъ прикрепляются различныя мускулы. Верхній конецъ ея имеетъ головку, которая соединится съ мыщелкомъ большаго берца, а на нижнемъ ея концѣ имеется отростокъ, называемый наружною лодыжкою. На нашихъ рисункахъ обозначены цифрами слѣдующія кости и ихъ части: 1 — большая берцовая кость; 2 — наружный мыщелокъ; 3 — внутреннй мыщелокъ; 4 — передній край; 5 — наружный край; 6 — внутреннй край; 7 — внутренняя лодыжка; 8 — головка; 9 — передній край; 10 — внутреннй край; 11 — наружная лодыжка; 12 — колѣнная чашка; 13 — наружный мыщелокъ; 14 — колѣнная чашка; 15 — внутреннй мыщелокъ.

Рассмотрим поближе кости голени — коленную косточку (рис. VI, VII и VIII). Коленная косточка лежит между мышцами бедренной кости спереди и обращена верхушкой к бедренной берцовой кости. Она прикрывает собою сустав, образуемый соединением бедра и голени. Изучение этого сустава представлять для нас особый



Рис. VI (Колѣнный суставъ, видъ спереди)



Рис. VII. (Колѣнный суставъ, боковой видъ снаружи).

интересъ, такъ какъ части его видны черезъ кожу и потому играютъ большую роль при рисованіи. Колѣнная косточка имѣетъ сердцевидное очертаніе. Къ верхушкѣ ея прикрѣпляется связка, посредствомъ которой она и соединяется съ берцовой костью. Когда нога выпрямлена, то колѣнная косточка вся лежитъ на бедренной кости, въ выемкѣ между мышцами; въ такомъ положеніи она видна меньше всего. При сгибаніи же ноги колѣнная косточка

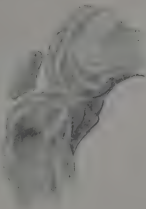


Рис. VIII. (Колѣнный суставъ, боковой видъ съ внутренней стороны).

опускается внизъ, къ головкѣ берцовой кости. Когда нога сильно согнута, то мышцы обѣихъ костей не прикрываются уже колѣнной косточкой и выступаютъ наружу; колѣно дѣлается толще и образуетъ пять возвышеній: одно въ срединѣ — отъ колѣнной косточки, два вверху и два внизу — отъ выдающихся мышцелковъ. На нашихъ рисункахъ колѣнная косточка и суставъ предстали въ различныхъ положеніяхъ.

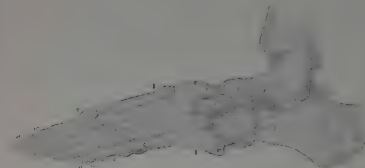


Рис. IX. (Кости стопы с наружной стороны).

Намъ остается рассмотреть кости *сустава* (рис. IX и X). Какъ видно изъ рисунка, онѣ расположены въ нѣсколько рядовъ.

Въ первомъ ряду, считая сверху, лежатъ: 1 — кость таранная, 2 — пяточная кость. Во второмъ ряду: 3 — кость ладьевидная, 4 — клиновидная первая, 5 — клиновидная вторая, 6 — клиновидная третья, 7 — кубовидная кость. Далее идутъ: 8 — пять костей плоскихъ, 9 — первое сочленение пальцевъ, или первая фаланга, 10 — второе сочленение, 11 — третье сочленение.



Рис. X. (Кости стопы, съ внутренней стороны)

Таранная кость служитъ для соединения ступни съ голенью: верней своей манузой поверхностью она соприкасается съ большимъ берцовымъ, а боками — съ лодыжками. Нижняя ея поверхность имѣетъ форму округлой головки и соединяется съ лодкообразной костью.

Пяточная кость верней своей поверхностью соединяется съ таранной костью, а передней — съ кубовидною. Сзади она имѣетъ характерное возвышеніе, называемое пятковымъ бугромъ, къ нему прирѣпляются различныя мышцы ступни. Лодкообразная кость лежитъ между таранной, кубовидной и тремя клиновидными костями.

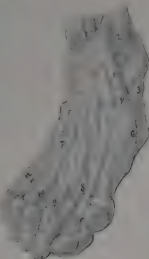


Рис. XI. (Мышцы ступни, видъ сверху).

Вѣдъ три клиновидныя кости соединяются съ лодкообразною, третья же изъ нихъ — еще и съ кубовидною.

Кубовидная кость лежитъ съ наружной стороны стопы и соединяется съ одной стороны съ плоскими костями четвертаго и пятого пальцевъ, а съ другой стороны — съ пяточной, съ лодкообразной и съ клиновидной третьей костью.

Къ костямъ, какъ было уже сказано, прирѣпляются *мышцы*, къ разсмотрѣнныя, которыхъ мы теперь и приступимъ.

Концы мышцъ, которыми онѣ присоединяются къ костямъ, состоятъ изъ особа упругой ткани и называются сухожилиями. На нашихъ рисункахъ VI, VII, VIII и XIV изображена въ разнѣхъ положеніяхъ стопа. Мышцы, которыхъ мы здѣсь видимъ,

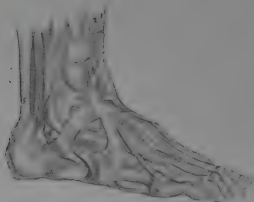


Рис. XII. (Мышцы стопы, наружный боковой видъ).

управляють движениемъ пальцевъ и стопы. Начинаясь онъ значительно выше, у костей голени, къ костямъ же стопы онъ прикрепляется только нижними своими концами. Такъ, на рисункѣ XI, подъ цифрою I, мы видимъ нижній конецъ большой берцовой мышцы: верхнимъ концомъ она прикреплена къ большой берцовой кости,

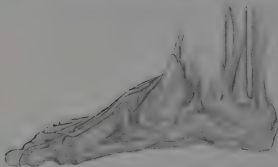


Рис. XIII. (Мышцы стопы, внутреннй боковой видъ).

а нижняя — к одной из костей стопы и к первой клиновидной кости; они проходят сгибание стопы кверху. Под цифрой 8 мы видим нижнее сухожилие мышцы, разгибавшей большой палец; верхний конец этой мышцы опять-таки находится в области голени. Цифрами 9, 10, 11 и 12 обозначены четыре сухожилия одной мышцы, которая носит название длинной общей разгибавшей пальца. Кроме длинной есть еще и короткая разгибавшая пальца мышца, которая лежит под длинной. Она начинается от пяточной кости, а затем раздвигается на три сухожилия и прикрепляется ими к суставам 2-го, 3-го и 4-го пальцев (цифра 7). Что

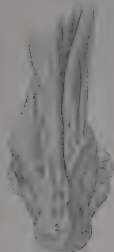


Рис. XIV. (Мышцы стопы, вид сзади).

касается мышц, обозначенных цифрами 2 и 4, то они охватывают кольцо мышцы, идущей от голени к ступням, и служат для их укрещения.

На других рисунках изображены и отмечены цифрами следующие мышцы. Рис. XII. Вид сверху: 1 — сухожилие большой берцовой мышцы, 2 — сухожилие длинной разгибавшей большой палец мышцы, 3 — сухожилие короткой мало-берцовой мышцы, 4 — длинная сгибавшая большой палец мышца, 5 — сухожилие Ахиллова жила, приводящее пятку, 6 — сухожилие длинной мало-берцовой мышцы.

Рис. XIV. Задний вид: 1 — короткая мало-берцовая мышца, 2 — пяточный бугор.





Рис. XV (Мышцы ноги, видь спереди).

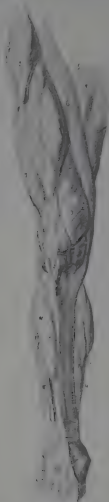


Рис. XVI (Мышцы ноги, видь сзади).

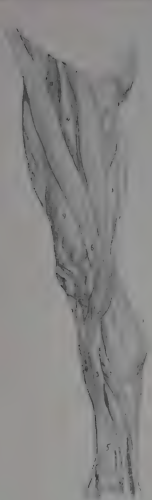


Рис. XVII. (Мышцы ноги, боковой видъ съ внутренней стороны).



Рис. XVIII. (Мышцы ноги, боковой видъ съ наружной стороны).

Так же, как и кости, следует пририсовать и те упомянутые здесь мышцы и основательно усвоить их форму; не мешает также запомнить их названия, которые в дальнейшем помогут указывать и называть мышцы.

Рисунок XV изображает мышцы *задней* области ноги.

На рисунке видны следующие мышцы: 1 — большая ягодичная мышца (тянет бедро назад и поворачивает наружу), 2 — большая мышца, приподнимающая бедро, 3 — полусухожильная мышца, 4 — двуглавая мышца, 5 — полуперепончатая мышца (последние три мышцы сгибают голень), 6 — тонкая мышца (приводит бедро и помогает сгибанию колена), 7 — подопищевая мышца (направляет Ахиллово сухожилие), 8 — внутренняя икроножная мышца, 9 — наружная икроножная мышца (обе мышцы поднимают пятку), 10 — сухожилие Ахилла, 11 — камбаловидная мышца, 12 — длинная малоберцовая мышца.

Рисунок XVI изображает *переднюю* область ноги. Здесь обращает на себя внимание следующая мышца. Мышца, направляющая широкую фасцию бедра (2). Одним концом она прикрепляется к костям таза, а другим — к бедру, над большим вертелом. Эта мышца сгибает бедро у таза и в то же время тянет его внутрь. Широкая внутренняя мышца окружает все тело бедренной кости, кроме задней ее стороны. Широкая наружная мышца — образует большую мышечную линию, идущую вниз от большого вертела и представляющую собою наружный профиль бедра. Эта мышца сгибает голень у бедра.

На нашем рисунке обозначены цифрами следующие мышцы: 1 — ягодичная мышца, 2 — мышца, направляющая широкую фасцию бедра, 3 — тонкая мышца бедра, 4 — первая головка трехглавой бедренной мышцы, 5 — лопатобедренная мышца, 6 — длинная бедренная мышца, 7 — наружная широкая мышца бедра, 8 — коллатеральная, 9 — внутренняя широкая мышца бедра, 10 — длинная малоберцовая мышца, 11 — длинная разгибательная лодыжки мышца, 12 — передняя большеберцовая мышца, 13 — задняя большеберцовая мышца, 14 — пяточная мышца, 15 — средняя малоберцовая мышца, 16 — длинная сгибающая лодыжки мышца.

Рисунок XVII представляет *боковую часть ноги с внутренней стороны*. На нем видны следующие мышцы: 1 — икроножная мышца, 2 — короткая малоберцовая мышца, 3 — длинная разгибательная лодыжки мышца, 4 — передняя большеберцовая мышца, 5 — третья малоберцовая мышца, 6 — длинная бедренная мышца, 7 — полусухожильная мышца, 8 — полуперепончатая мышца, 9 — внутренняя большая мышца, 10 — третья головка трехглавой верхней бедренной мышцы, 11 — первая головка трехглавой верхней бедренной мышцы.

Рисунок XVIII представляет *боковую часть ноги с наружной стороны*: 1 — Ахиллово сухожилие, 2 — боковая малоберцовая, 3 — передняя малоберцовая, 4 — икроножная, 5 — длинная малоберцовая, 6 — трехглавая мышца, 7 — наружная широкая мышца бедра, 8 — передняя большеберцовая мышца, 9 — внутренняя широкая мышца, 10 — прямая мышца бедра, 11 — мышца, направляющая широкую фасцию, 12 — средняя ягодичная мышца, 13 — большая ягодичная мышца.

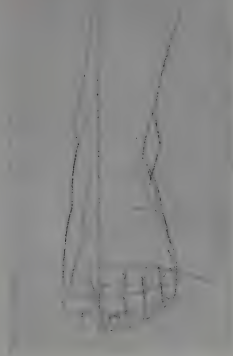


Рис. 1

## РИСУНКИ 1, 2, 3 и 4. РИСОВАНИЕ НОГИ В РАЗНЫХ ПОЛОЖЕНИЯХ.

Форма рисунка ноги и стопы, как и ступни во отдельности, главным образом зависит от анатомической костной основы и мышечных покровов ее. На ступни определенно выступают концы костей голени в виде круглых бугорков, так называемых лодыжек, которые по своему расположению носят название внутренней и наружной лодыжки. Внутренняя лодыжка, как всем известно, на

предмета, образуется выступом нижней части большой берцовой кости и наружная — выступом нижней части малой берцовой кости. Эти два выступа, или лодыжки, совершенно не покрыты мышцами, а потому, как наиболее чувствительные на

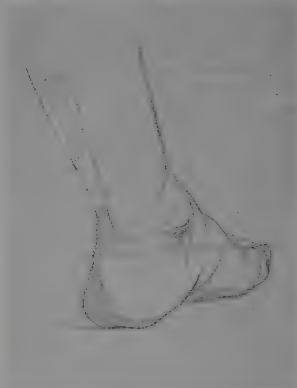


Рис. 2.

обоей поверхности ступни, дают исходные точки для правильной постановки ступни. На нашем рисунке 1-мъ ясно видно, насколько наружная лодыжка ниже внутренней. Проведенная триугообразная линия соответствует местамъ наиболее характернымъ. Первая сверху линия проходитъ черезъ наружную лодыжку и нижний край внутренней,

второй, через места соединения плоских костей с костями клиновидными и кубовидной и, наконец, третий, через соединения костей третьей фаланги с пявостными костями. Вертикальная линия показывает направление костей стопы и голени. Если эти четыре линии, т. е. вертикальная и три тупообразных, составляют основу схемы рисунка. Если стопа приложена и дано, произведенную через концы пальцев, то самое трудное будет предсказать, при условии, развиваться, если же эти основные линии будут нарисованы правильно. Нежелательно, без внимания поднимать или опускать стопы, так как они дают ногам известную красоту. Дело в том, что стопа опирается, если человек стоит на горизонтальной поверхности, не всей своей нижней поверхностью, а определенными местами: пяткой, наружными краями стопы, концами плоских костей и концами пальцев, с внутренней же стороны стопы образуется как бы рожь стога, который составляет характер скелета. Стопа с таким подъемом считается красивой. Вот почему во время обучения делают башенный подъем с высокими каблуками, иногда даже устрояют подъем для того, чтобы стопа казалась плоской. В этом отношении китайки и японки, из-за ношения высоких стога, выдавать даже из противоположную крайность. Из-за малых ступ, когда ног можно придавать любую форму, они носят специальную обувь, из которой стопа не может развиваться нормально и получает такой высокий подъем, что становится уродливой. Наоборот, стопа плоская, т. е. не имеющая никакого подъема, подобрана по форме, и такую стогу называют утиной лапой. Самый простой способ определения подъема стопы — радиометрия ее следа. Если ступить мокрой ногой на пол, и отпечаток останется при этом только от пятки, от наружного края стопы, от концы плоских костей и от пальцев, то подъем правильный. Плоская же стопа оставит следы с плоским очерченным контуром, как с наружной ее стороны, так и с внутренней.

Когда вы рисуете ногу с гипса или с натуре, прежде всего определяете общую форму, размеры и поворот ноги, что и набрасываете прямыми линиями, как показано на рисунке 3-м. Размещаете рисунок на бумаге таким образом, чтобы он пришелся на середину листа. Рисуете двумя кривыми части, кожную чашку, ступню, пятку, отмечаете направление и величину пальцев. При рисовании пальцев следует следить за общей линией, на которой расположены их концы: линия эта отдельно показана на рис. 1. Установив модель из общих чертах, вы переходите к подробностям, тщательно выравниваете их форму и приступаете к перерисовке следов и линий, отношений и форму которых надо передать возмужно точней. Рисунок следует доводить до такой законченности, как на нашем рис. 4-м. Кроме законченных рисунков, следует время от времени делать наброски с натуре, во всех положениях, на подобие рисунков 1 и 2.

Линии можно обводить без тушочки; достаточно набранных несколькими простыми линиями наиболее характерные черты модели.

На рисунке 3 показано схема рисунка стопы вместе с голенью, при чем стопа несколько приподнята и опирается только на пальцы и отмети на концы плоских костей, пятка же совершенно приподнята, соответственно чему выгибается и направление костей ступни и голени. Благодаря уклонению костей



Рис. 3.

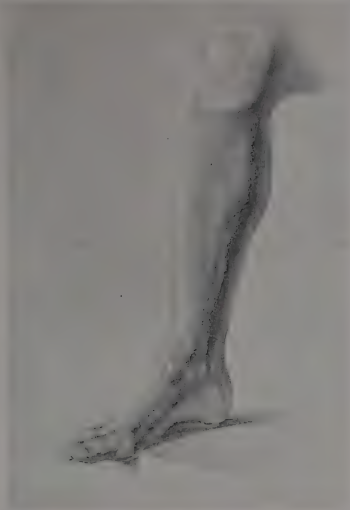


Рис. 1



голенн отъ вертикальной линии и приподнятой пятки, на верхней части стопы получается дугообразный выступъ, который соответствуетъ изгибу на мѣстѣхъ соединенія плоскостныхъ костей съ клиновидными и кубовидной костью. Какъ видимъ, основу рисунка здѣсь составляютъ горизонтальная, наклонная и вертикальная линии и, наконецъ, три линии, проходящія по фаланговымъ сочлененіямъ. Рисунокъ 4-й даетъ уже вполнѣ законченный видъ рисунка съ тонкими, полукривыми и рефлексами. Характеръ собственной ступни, которая идетъ въ видѣ темной полосы сверху донизу, удаляясь двигаться отъ формы мизинца голени и стопы. Наиболее рѣзко изгибы ступни получаю у нижнихъ части копытной чешки, у нижняго конца перепончатыхъ мизинца и дѣтвора, въ сущности голени и стопы. Довольно опредѣленно обрисовывается въ видѣ выдвѣна наиболѣеобразная манера и внутренний мыщелокъ большого берца. Несмотря на то, что стопа приподнята, и здѣсь имѣетъ подъемъ, или сводъ стопы. Большой палецъ въ правильно развитой стопѣ всегда нѣсколько короче остальныхъ. У крестьянъ въ деревняхъ, гдѣ большую часть года ходятъ босикомъ, стопа вѣсма менѣе плоская, чѣмъ у людей, постоянно носящихъ обувь. Нога у деревенскихъ жителей тяжелѣе, и стопа очень часто бываетъ плоска, или же съ незначительнымъ подъемомъ, при этомъ большой палецъ неумѣрно развитъ и отклоняется отъ соединенія настолько, что между ними образуется довольно значительный свободный промежутокъ. Эти особенности значимы для рабочихъ, переносившихъ на своихъ тяжести, благодаря чему стопа ноги становится ниже, и вообще стопа развивается неумѣрно, чтобы противостоять тяжести. Тѣ же особенности можно наблюдать и у животныхъ, напримеръ, у лошадей. Лошадь выдвѣная и скаковая имѣетъ болѣе плоскую коняку, чѣмъ лошади рабочія и доковыя, у которыхъ вѣсично выражены патологическія утолщенія коняки и ноги, приспособленныя для несенія тяжелаго труда.

## Р у к а.

### АНАТОМИЧЕСКІЯ СВѢДѢНІЯ

Подошмою ноги, рука также дѣлится на три части: 1) кисть, 2) предплечье — отъ локтя до локтя и 3) плечо — выше локтя. То, что въ общепринятомъ называется «плечомъ», т. е. пространство отъ шеи до руки, въ анатоміи носитъ названіе плечевого пояса.

Много общего имѣетъ и между скелетомъ ноги и руки, здѣсь тоже мы имѣемъ одну плечевую кость, которая подобно бедру, прикрѣпляется къ одной шаровидной головкой къ соответствующему углубленію лопатки; предплечье, состоящее, какъ и голень, изъ двухъ костей, расположенныхъ рядомъ; и, наконецъ, кисть, соответствующую на подобіе ступни, изъ нѣсколькихъ рядовъ мелкихъ косточекъ.

*Плечевая кость* (рис. XIX и XX) имѣетъ очертаніе слѣдкѣ плоскостной трубки съ значительными утолщеніями на обоихъ концахъ.

Верхний конец кости снабжен шаровидною головкою (цифра 1), которая служит для соединения ее с лопаткой (рис. XXI и XXII); головка ограничивается от остальной кости глубоким вдавлением, которое носит название для лопаточной ямки (цифра 2). Под ней ниже шейки находятся два бугорка — большой и малый, которые служат для прикрепления мышц. От большого бугра вниз идет невогнутая борозда или бороздчатая гребешок, который делит всю переднюю поверхность кости на две половины — наружную и внутреннюю. На задней поверхности (рис. XX) также видна борозда, спирально обвивающая плечевую кость и называемая бороздкою лучевой нерва.



Рис. XIX. Головка (рис. XX). Бугорок (рис. XX).

Нижний конец кости шире и плосче верхнего. Вы видите здесь прежде всего два выступа, или мыщелка — наружный и внутренний, обозначенные цифрами 9 и 7, которые служат для прикрепления мышц.

Под ними находится два других выступа (цифры 5 и 6), которые представляют собой суставную поверхность для соединения с костями предплечья. Первый из них (под цифрой 5) называется головчатым возвышением и служит для соединения с одной из костей предплечья, а второй (цифра 6) — носить название блока и соединяется с другой костью предплечья.

Над блоком, на передней поверхности, находится вдавление, называемое впадиной локтевой ямки, а на задней — более глубокая локтевая ямка. В области ямок, при сгибании и разгибании, входят отростки костей предплечья.

Предплечье (рис. XXIII и XXIV) состоит из двух лежащих рядом и соприкасающихся концами костей — локтевой (цифры 4 и 3) и лучевой (цифра 5). Благодаря небольшому искривлению обеих костей, в средний между ними остается свободный промежуток.

Верхний конец локтевой кости соединяется с большой плечевой костью (рис. XXV); для этой цели на нем находится сверху вдавление — полукруглая вырезка, по краям которой торчат два отростка. Один из них, большой, называется локтевым отростком и находится на задней стороне кости (он обозначен на рис. XXIII цифрой 1); другой, меньший, находится спереди и называется впадинным отростком, оба они хорошо явствуют на рис. XXIV. Впадинный отросток, при сгибании руки, входит в впадинную ямку плечевой кости, а локтевой, при разгибании, входит в локтевую ямку. Нижний конец локтевой кости гораздо уже верхнего и снабжен широким

отросткомъ, который на подобіе лопытки выступаетъ подъ кожей; этимъ концомъ локтевая кость соединяется съ одной изъ костей кисти.

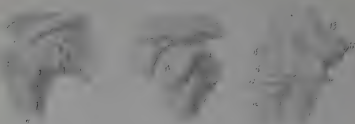


Рис. XXI. (Соединение плечевой кости съ лопаткой спереди).

Рис. XXII. (Соединение плечевой кости съ лопаткой сзади).

Рис. XXV. (Локтевое соединеніе спереди).

Лучевая кость, или просто лучъ, въ противоположность локтевой, толще въ нижнемъ концѣ и тоньше вверху. Верхній конецъ ея снабженъ головкой (цифра 2); на головкѣ же имѣется суставная впадина, посредствомъ которой лучевая кость и соединяется съ головчатымъ возвышеніемъ плечевой кости (рис. XXV).

Подъ головкой находится суженная часть — шейка (цифра 3). Нижний конецъ ея сильно расширенъ и снабженъ суставной ямкой для соединенія съ костями кисти; на немъ также имѣется шиповидный отростокъ (цифра 7), но болѣе широкій и не такой заостренный, какъ на локтевой кости.

На рисунокъ XXV изображено отдѣльно соединеніе костей предплечья съ плечевой костью. Цифрами обозначены слѣдующія части: 13 — плечевая кость, 14 — блокъ, 15 — наружный мыщелокъ, 16 — головчатое возвышеніе, 17 — внутренний мыщелокъ, 18 — головка лучевой кости, 19 — лучевая кость. Локтевой отростокъ локтевой кости не виденъ на рисунокѣ, потому что онъ охватываетъ блокъ сзади. Такъ какъ этотъ отростокъ довольно великъ, то легко себѣ представить, что именно онъ и не позволяетъ рукѣ сгибаться назадъ; значитъ, въ этомъ суставѣ возможно только сгибаніе руки впередъ.

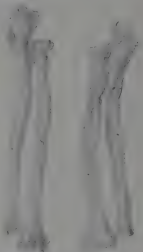


Рис. XXIII. (Кости предплечья сзади).

Рис. XXIV. (Кости предплечья спереди).

и размывает ее до прямого положения. Кроме того, рука, или, точнее, предплечье, может, как вы знаете, вращаться вокруг продольной оси; при таком вращении локтевая кость остается неподвижной, ибо ее удерживают на месте локтевой и локтевой отростки, лучевая же кость поворачивается вокруг локтевой, ибо устройство ее головки не препятствует этому.

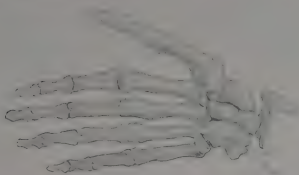


Рис. XXVI. Кисть со стороны ладони

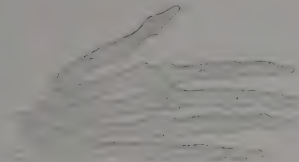


Рис. XXVII. Кисть со тыльной стороны).

Рассмотрим теперь кости, образующие *кисть* (рис. XXVI, XXVII и XXVIII).

Кисть делится на три части: 1) *запястье*, граничащее непосредственно с предплечьем, 2) *ладонь* — средняя часть кисти и 3) *пальцы*.

*Пясть* состоит из пяти мелких косточек неправильной формы, которые расположены в два ряда и соприкасаются с одной стороны, с костями предплечья, а с другой — с костями кисти. Кости *писти* все лежат в одном ряду, объединенном на рис. XXVII цифрой 2; их — пять, по числу пальцев; все они — продолговатой формы с небольшими утолщениями по концам. Затем идут кости *пальцев*, или *фаланги*, которые расположены тремя рядами по числу суставов пальцев; исключение составляют фаланги большого пальца, в котором их не три, а только две.

Кисть руки обладает большою подвижностью в том месте, где она соединяется с предплечьем. Кости кисти соединяются друг с другом очень прочно, образуя как бы одно целое, и допускают очень небольшую степень подвижности. Из костей кисти только одна кость большого пальца обладает самостоятельным движением, остальные же четыре неразрывно связаны с запястьем и могут двигаться только вместе с ним. Что касается пальцев, то они, как и вся кисть, весьма подвижны и приспособлены для самых разнообразных движений.

Поднаблюдившись с костным составом руки, рассмотрим покрывающие их мышцы.

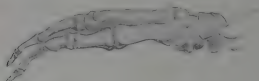


Рис. XXVIII. (Кисть сбоку).

*Мышцы руки*, соответственно костям, разбиваются на мышцы плеча, предплечья и кисти и изображены на рисунках XXIX, XXX, XXXI и XXXII.

*Мышцы плеча* служат главным образом для движения предплечья, причем сгибатели мышц расположены на передней поверхности плечевой кости, а разгибающие — на задней.

Передняя часть плечевой кости и весь плечевой сустав покрыты широкой и толстой дельтовидной мышцей, которая начинается еще на лопатке и служит для отведения руки от туловища — цифра 1 на рис. XXIX, XXX, XXXI и цифра 10 на рис. XXXII. Она имеет форму греческой буквы *дельта* (д., ч.), и объединяется ее название.

Одной из наиболее характерных мышц плеча является *трехглавая мышца*, или *бицепс* — цифра 2 на рис. XXIX, XXX и XXXI и цифра 18 на рис. XXXII. Она находится на передней поверхности плечевой кости и служит для сгибания предплечья; на ней особенно хорошо можно наблюдать сокращение мускулов, так как при сгибании она сильно надувается, в особенности у людей с развитою мускулатурой.

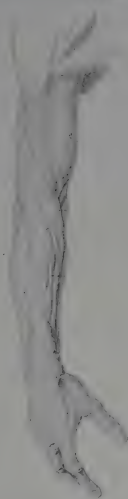


Рис. XXIX. (Рука сбоку и спереди).



Рис. XXX. (Рука съ ладонной стороны).

Обратное действие т.е. радиальное производить. Грелая ладонь, находящаяся на задней поверхности плечевой кости (цифра 3 на рис. XXXI).

Мышцы предплечья располагаются как на переднем, так и на задней поверхностях костей предплечья, спускаются вниз къ видъ длинныхъ костей плечевой кости, или костей предплечья, спускаются внизъ къ видъ длинныхъ

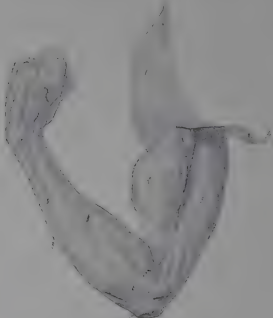


Рис. XXXI. Рука въ согнутомъ положеніи, съ внутренней стороны.

пучковъ и прирѣдываются тамъ либо къ нижнимъ концамъ костей предплечья, либо къ костямъ кисти. Глубиннѣе мышцы располагаются на передней поверхности предплечья и прирѣдываются нижними концами къ латеральной поверхности, разбѣгающія же мышцы идутъ по задней поверхности предплечья и кончаются на тыльной поверхности кисти.

# АКВАРЕЛЬ.

В. А. Лепикова.

## ДАЛЬНИЙ РАБОТЫ СЪ ОРИЕНТАЛЬНЫХЪ ОБРАЗЦОВЪ.

(Продолженіе).

Приводимъ еще одинъ примѣръ работы акварелью съ большимъ количествомъ тоновъ. Это ориентированная и раскрашенная эмальюванными красками *самандерка гинанга тарока* (рис. 22). Какъ въ приведенномъ выше примѣрѣ механическаго изваяна, такъ и здесь мы имѣемъ тѣло съ геометрической раскраской, т. е. безъ передачи рельефности предмета. На послѣднемъ примѣрѣ подборъ тоновъ уже нѣсколько труднѣе предыдущаго, такъ какъ тона въ немъ не чисто основные, а достигаются только опредѣленнымъ смѣшеніемъ основныхъ цвѣтовъ. Чтобы получить въ данномъ случаѣ совершенную гармонію красокъ, мы смотримъ прежде всего на общій цвѣтъ фона тарелки, по которому размѣщаемъ узоры. Такимъ фономъ будетъ темно-коричневый тонъ, который мы и составимъ раньше другихъ. Берете основную воду, смѣшиваете ее съ карминнымъ и отдаете съ сѣнной жженой и такимъ образомъ окрашиваете всѣ темныя части, сначала сѣдыми тонами, а затѣмъ усиливаете его до желаемой густоты цвѣта. Для постепеннаго отъ темныхъ къ сѣдымъ тонамъ, подбираете затѣмъ краску для темныхъ желто-зеленыхъ поверхностей, какими являются круги въ центрѣ тарелки, по наружному краю ея и окантованіи четырехъ большихъ рылецъ. Въ этомъ ориентѣ не соблюдена строгая симметрія въ рисункѣ рылецъ, и поэтому, такъ какъ краски на сѣнѣ при обжиганіи разлитываются, фонъ и нарушается первоначальный контуръ. Въ составъ желто-зеленыхъ тоновъ входитъ сѣнная натуральная и изумрудная зелень. Рыльца покрываете красноватыми тонами, составляемыми изъ киновари и сѣнной жженой. Фонъ же составимъ, но значительно слабѣе, такъ, чтобы по смѣшенію красокъ получилась большое количество воды, окрашивающее всѣ сѣдыя части, т. е. рыльца и всѣ места изгибовъ. Въ центрѣ тарелки рисунокъ окрашиваемъ изумрудной зеленою съ небольшимъ прибавленіемъ калмѣя оранжеваго.

Приведенные примѣры геометрической раскраски акварелью далеко не исчерпываютъ тѣхъ моделей, которыя съ успѣхомъ могутъ быть исполнены при работѣ въ качествѣ украшеній въ составленіи цвѣтовъ. Сюда можно отнести также несложные

\* Изъ коллекціи А. Г. Повикова.



узоры двукратных материй, различного рода вышивки, бордюры обоев и т. д., — все это может служить прекрасным материалом для начальных работ акварелью.

### ОТМЫВКА АКВАРЕЛЬЮ ЗАМШЕННЫХ ЛИСТЬЕВ.

Ознакомившись с контрастными явлениями геометрической раскраски рисунка, т. е. такой работой, где не было необходимости делать постепенный переход от одного тона к другому, так как каждая краска резко отделилась от собственной определенной контурной, можно перейти к соединениям отдельных красок, путем незаметного перехода одного тона в другой. В природе только тогда мы видим определенные и довольно чистые тона, когда предмет имеет ровную поверхность и окрашен искусственной краской подобно тому, как это мы видим на изразцах мебели или расписной тарелке. Но как скоро предмет имеет неровную поверхность и не окрашен искусственно, то его собственный цвет будет иметь большое количество всевозможных оттенков, которые зависят от многих посторонних причин. Так, например, листья растений на первый взгляд кажутся нам зелеными, называя дорожки и камни — «брылья», небо днем — голубым и т. д., но если мы внимательно присмотримся к зеленому листку, то заметим, что зеленый цвет не есть одной силой и не силой одинаковой по тону, а представляет совокупность многих оттенков зеленой краски. Наружные края листа обыкновенно окрашены в более густой зеленый цвет, между тем как по мере приближения к середине его окраска несколько слабее и желтеет, особенно вблизи жилок, разветвляющихся от центральной жилки во все стороны. Еще более резко это свойство окраски листьев можно наблюдать осенью, когда листья начинают увядать. В этот нам знакомо впечатление от русского пейзажа «золотой осени», когда цвет листьев подобует той же разнообразной широким краскам с преобладанием цвета золота. На таких осенних листьях сильно и резко можно видеть постепенный переход от желтого тона к красному и даже к зеленому, в особенности на листьях рябины, березы, клена, липы, которые еще держатся на деревьях, но уже наполовину пожелтели. Вот эти-то цветные осенние листья, засушенные и помещенные на плотную бумагу или подкартон, наилучшим образом могут быть использованы, как первоначальные модели для рисования акварелью, тем более, что этот богатый материал доступен каждому, где бы он ни жил. В каждом большом городе имеется общественные сады, парки, бульвары, где летом, гуляя осенью по аллеям, можно собрать богатую коллекцию листьев, самых разнообразных по своим формам и окраске. Если нет возможности собрать необходимое количество разнообразных моделей к самому городу, то проехать к его окраинам, где будет для нас любимо и природу и искусство, только полезно. Также собирая, лично самим рисующим, материалы привозить ему помимо неответственной работы, в этот запас моделей, еще и большую, которая отныне впадает, быть может, и не замечая. Выбирая листья для своей коллекции, мы вместе с тем невольно наблюдаем самую природу, присматриваясь к краскам ее, замечаем иду



Рис. 22

Самаркандская тарелка.

красок на отдельных подбираемых вами листьях, а это развивает ваше чутье к гармонии красок, которой так богата природа. Если вы до сих пор не особенно интересовались природой или любовались только общей ее панорамой, то экскурсия за город с специальной целью, помимо отдыха, даст вам еще и другое удовлетворение: она научит вас находить эстетическое наслаждение в гармонии красок отдельных предметов; вы будете замечать красоту там, где раньше вовсе взгляд не останавливался.

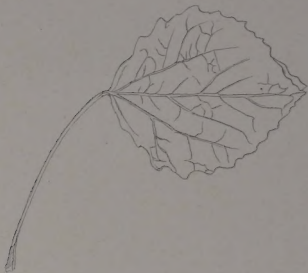


Рис. 23.

В нашем курсе мы приводим два примера отливки листьев: лист груши (рис. 23, 24 и 25) и лист дикого шавеля (рис. 26а, 26б и 26с). В первом случае преобладает золотистый тон, а во втором — зеленоватый. Как в том, так и в другом случаях вы видите и переходные тона. Для того, чтобы нарисовать акварелью желтый лист груши с тонами, переходящими постепенно в красноватые, вы рисуете карандашом, как и в предыдущих упражнениях, тщательный контур (рис. 23). Общий цвет листа здесь желтый; значит, саму краску вы будете составлять из желтых тонов. Прежде всего определите, какого

цвѣта самая свѣтлая мѣста на листѣ; такимъ цвѣтомъ окрашены свѣтлыя жилки его и корешокъ. Этотъ цвѣтъ вы получите отъ смѣшенія хрома желтаго съ сіенной натуральной. Составивъ тонъ на палитрѣ, вы пробуете его на отдѣльной бумажкѣ и сравниваете его съ оригиналомъ. Не нужно забывать, что краска въ сыромъ видѣ кажется нѣсколько темнѣе, чѣмъ послѣ того, какъ она высохнетъ и впитается въ бумагу; поэтому вашъ мазокъ на отдѣльной бумажкѣ только тогда можно сравнивать съ оригиналомъ, когда онъ совершенно высохнетъ. Если тонъ подобранъ правильно, то покрываете имъ сплошь весь листъ, вводя осторожно въ еще совершенно мокрую краску, пока она еще не начала подсыхать, очень незначительное количество сіенны жженой между отдѣльными жилками, какъ это показано на рис. 24. Никонимъ образомъ нельзя прокладывать новую краску или поправлять тонъ по полусырой, т.-е. успѣвшей уже слегка подсохнуть, предыдущей краскѣ, такъ какъ это неизбежно повлечетъ за собою появленіе пятенъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ они совершенно нежелательны. Покрывъ первымъ свѣтлымъ тономъ весь рисунокъ, необходимо прекратить на время работу, чтобы дать возможность краскѣ совершенно высохнуть. Ждать приходится недолго — минутъ 5-10, такъ какъ краска быстро впитывается въ бумагу. На нашемъ рисункѣ 23-мъ, послѣ первой прокладки краски, какъ видите, жилки листа выдѣляются темнымъ контуромъ карандаша, между тѣмъ какъ въ оригиналѣ онѣ должны быть въ нѣкоторыхъ мѣстахъ свѣтлыми. Для того, чтобы достигнуть впечатлѣнія натуры, нужно при вторичномъ прокладываніи болѣе темной краски покрывать и контуры жилокъ, оставляя тамъ, гдѣ это необходимо, первоначальный свѣтлый тонъ. Такимъ образомъ вы получите незамѣтные переходы отъ одного тона къ другому; жилки будутъ мягко тушеваться на общемъ фонѣ, а весь листъ приобрететъ гармоничное цѣльное пятно и не будетъ производить впечатлѣнія искусственной раскраски контура. Наковецъ, чтобы придать вашей работѣ еще болѣе сходства съ наклееннымъ на бумагу растительнымъ листомъ, прокладываете съ соответствующей стороны легкую тѣнь, соблюдая при этомъ и самую форму ея (рис. 25). Иной разъ, когда работа совершенно закончена, и вы поставите ее рядомъ съ оригиналомъ, а сами съ нѣкотораго разстоянія будете сравнивать ее съ моделью, можетъ случиться, что вашъ рисунокъ будетъ нѣсколько разниться отъ оригинала къ томъ смыслѣ, что нѣкоторые красочныя пятна либо рѣзче, либо слабѣе выступаютъ на общемъ фонѣ рисунка, чѣмъ въ натурѣ. Въ первомъ случаѣ для того, чтобы удалить излишнюю рѣзкость, полезно бываетъ обмакнуть совершенно чистую кисть въ воду и легко пройти ею по всему рисунку; но при этомъ нужно нажимать кисть сильнѣе въ тѣхъ мѣстахъ, которыя вы хотите сгладить, покрывая, напротивъ, очень легко и быстро тѣ мѣста, гдѣ окраска сдѣлана вѣрно. Благодаря этому краску, смоченная водою, нѣсколько размывается въ рѣзкихъ мѣстахъ, и переходъ становится мягче. Въ живописи такой пріемъ называютъ *ослабленіемъ обихою тона*. Наоборотъ, если общій тонъ кажется слабымъ благодаря слишкомъ незамѣтному переходу однихъ красочныхъ пятенъ въ другія, то нужно составить жидкую краску соответствующаго тона и покрыть ею тамъ, гдѣ это необходимо. Благодаря тому, что отдѣльные пятна станутъ красочнѣе и темнѣе, весь рисунокъ будетъ казаться рѣзче. Этотъ пріемъ называется *усиленіемъ тона*. Приведенными терминами



Fig. 25.



Fig. 24.